

Formiranje Kosovelovega konstruktivizma – spopad med kompozicijo in konstrukcijo

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
janez.vrecko@guest.arnes.si

Razprava analizira spor Kosovel – Černigoj, ki je izšel iz nesporazumov med Kandinskim in konstruktivisti na INHUK-u, se prenesel na spor med Kandinskim in Moholy-Nagyem na Bauhausu, od tu pa s Černigojevim prihodom v Ljubljano tudi na Kosovela. S pojmom kompozicija in konstrukcija osvetljujemo Černigojevo ljubljansko razstavo in tržaški konstruktivistični ambient, ki ga je Kosovel že leta 1924–1925 konceptualno zasnoval v pesmi Kalejdoskop in formuliral s sintagmo: 'metafizični materializem'. Spor med suprematizmom in konstruktivizmom, ki ga je razreševal že Lisicki, je doživel razrešitev tudi v Trstu leta 1927 s Štepančičevimi mobilni in z Malevičevim Belim kvadratom, obešenim pod strop ambienta. To je pomenilo stik z izvori konstruktivizma, kar je Kosovel s svojimi koni »x, y, z« itd. dosegel že leta 1924–1925. V tem duhu je bil tržaški konstruktivistični ambient tudi hommage umrlemu pesniku in teoretiku Kosovelu, saj je ta na področju literature s koni dosegel to, česar Černigoju ni uspelo na likovnem področju.

Ključne besede: slovenska književnost / slovenska umetnost / konstruktivizem / literarna avantgarda / Kosovel, Srečko / Černigoj, Avgust / Trst

Med Černigojem in Kosovelom je prišlo do dopisovanja že v času Černigojevega študija v Nemčiji in se je začelo vsaj marca 1923, ko ga je v pismu bratu Srečku omenila Karmela (gl. Rojc 105), tu pa zvemo tudi, da je Černigoj željno pričakoval Kosovelovih pisem (109). V edinem ohranjenem pismu, poslanem v Nemčijo, je Kosovel na začetku leta 1924 Černigoja mentorsko 'poučeval', da je »danes vsa umetnost v stadiju gibanja, dinamike, muzike. Njena edina misel je trajanje [...]«, govoril mu je o »zidanju slike« (zidanje je Kosovelov slovenjeni izraz za konstruktivizem) (ZD III, 535), kar bi lahko pomenilo, da mu je pojasnjeval svet, s katerim se je Černigoj takrat srečal na Bauhausu in ga prepričeval o pravilnosti njegove odločitve za to šolo. Še več: prav na temelju Kosovelovih spodbud je Černigoj morda sploh odšel na Bauhaus. Kot se je to utegnilo zgoditi pozneje tudi z Grahorjevim odhodom v Sovjetsko zvezo.

Čeprav je Kosovel Černigoju januarja 1924 odsvetoval prihod v Ljubljano (gl. ZD III, 535), morda zato, ker si že v pisnih nista bila edina v pogledih na konstruktivizem, je ta maja istega leta vseeno prišel, da bi tu skupaj s Kosovelom napravil »eno revolucijo«. V »Ljubljano sem prišel čisto socialistično, komunistično navdahnjen« in v Kosovelu »čutil sorodno borbeno osebnost.« (Gerlanc 3–4)

Srečanje s Černigojem v Ljubljani naj bi pomenilo za Kosovela živo sočudenje z evropskim avantgardističnim kontekstom, predvsem pa tudi preverjanje in poglobljanje lastnih, že izdelanih stališč, ki so zadevala probleme moderne poezije in umetnosti na sploh. Ker je »na nacionalno umetniški ravni v slikarstvu in grafiki nastopil slovenski konstruktivizem namesto ekspresionizma« (Golubović 221), je Kosovel sprva verjel, da bosta morda prav s Černigojem presešla »kretenske kračice« ekspresionizma (ZD III, 523), ki ga je tudi Černigoj primerjal z »nemškim idiotizmom«, in da bosta z »eno revolucijo« segla na novo, konstruktivistično področje. Tem bolj je zato nenavadno, da Černigoj ni že v Ljubljani udeležil »načela gibanja«, kar mu je v tem času, torej leta 1924, kot adept »gibljive filozofije« vzel za zlo tudi Kosovel.

Če je res, da je v Ljubljani Kosovel v pogovorih s Černigojem »koncepte konstruktivizma vztrajno pobijal« (Krečič 43), je pobijal njegova produktivistična in zgodnjekonstruktivistična, še zmeraj slikarsko-kompozicijska stališča, kar so kot »pomanjkljivost« pri Černigoju opazili tudi Delak, Thea Černigoj in leva kritika z Meliharjem. Navsezadnje je celo Černigoj sam nehote priznal, da je šlo na prvi razstavi le za verbalne opredelitve prostora in časa, ki jim razstavljeni objekti niso sledili. Saj je profesor fizike Nardin »edini razumel, ko smo govorili o prostoru in času« (Krečič 37–38).

Kosovelu torej ni šlo za pobijanje konstruktivizma, ampak za zavračanje Černigojevih konceptov o tem gibanju, ki jih je Černigoj (in morda tudi Krečič) razumel kot pobijanje konstruktivizma v celoti, saj konstruktivizem v sebi nikakor ni bil enotno gibanje. Černigoj je nehote sam razkril razloge za njune nesporazume, ko je zapisal, da je Kosovel v debati z njim »vedno trdil, da je najpravilnejši dokaz delo, in vedno poudarjal 'delajte, delajte'« (Černigoj, »Nekrolog« 58), saj se je Kosovel prav s trdim študijem dokopal do spoznanj, ki jih bo, ob odločilni in izjemno ustvarjalni podpori Stepančiča, Černigoj šele čez dve leti uveljavil v Trstu.

Nenavadne izjave, ki jo je Černigoj zapisal ob Kosovelovi smrti, da mu je bil »tekom kratkega bivanja v Ljubljani S. Kosovel najhujši sovražnik – seveda to moram pripomniti – sovražnik, ker se je bal mojega vpliva« (»Nekrolog« 58) seveda ne smemo jemati dobesedno. Z njo je namreč poskušal Černigoj opravičiti lastno 'zamudništvo' in se pred tržaško javnostjo postaviti v ospredje. Černigoj je namreč v nekrologu poročal tudi, da se

mu je Kosovel »izogibal povsodi, pa se mi je včasih vendar posrečilo, da sem ga takorekoč ujel v zajnko. Branil se je takšnemu lovu in sunku dokler se je dalo, ko pa sva končala z debato, mi je podal roko z besedami: 'Borba je edina zmaga, na svidenje!'« (58). Ker je Kosovel veljal za strastnega razpravljalca in užival v diskusijah s prijatelji ter jih k temu pogosto sam izzival, je težko verjeti, da bi bežal pred njimi. Očitno pa je v Černigoju videl nekoga, ki ga za nobena ceno ni bilo mogoče spraviti na 'pravo pot', zato se mu je raje izogibal.

Vse navedeno kaže, da se Černigoj in Kosovel v Ljubljani nista ujela, saj se je Černigoj v Ljubljani le dotaknil poti v konstruktivizem, medtem ko je Kosovel v letih 1924 in 1925 dozorel v njem in o tem jeseni 1925 tudi predaval na šentjakobskem odru v Ljubljani in se deklariral za konstruktivista. Tudi po zaslugi Kosovelove teoretske rigoroznosti se je Černigoju to dogodilo šele v Trstu, ko se je s svojo konstruktivistično ustvarjalnostjo dokopal do Kosovelove 'gibljive filozofije'. Černigojevo poročilo v *Tanku* potrjuje, da je končno sprejel Moholy-Nagyve ideje o sintezi prostora, časa in luči, o hkratnem delovanju sluha, vida in razuma. To pa so elementi, ki jih je Kosovel že dve leti prej upesnil v znameniti pesmi Kalejdoskop (gl. Vrečko, »Svet.«, »Gib.«).

Zanimivo je, da je Černigoj v svojih spominih kot pridobitev lastnega teoretičnega znanja označil le svoj študij v Nemčiji in ga imenoval »evropsko izobrazbo. Svoje tržaško delovanje (ljubljsko je kar izpustil) je označil kot »delovanje v slovenskem okolju« (Krečič 47). Prav dejstvo, da je namerno izpustil svoje ljubljansko obdobje, ki je bilo po Kosovelovi zaslugi poleg Bauhauusa zanj v študijskem smislu najpomembnejše, kaže, da se tega ni želel spominjati, saj so bila zanj soočenja s Kosovelom trda in neizprosna.

II

Černigoj je na prvi konstruktivistični razstavi avgusta 1924 v Ljubljani razstavil arhitekturne kompozicije iz lepenke, reliefe in skulpture. Vse to so spremljali izdelki z odpada in vsakdanjega življenja, kot denimo motorno kolo, star pisalni stroj, hlače ameriškega delavca, ter produktivistična gesla, »veliki pokončni, poševni ali pa tudi narobe postavljeni napis« (Delak, »Avgust« 20): »Izobrazba delavca in kmeta je nujno potrebna, Kapital je tatvina. Umetnik mora postati inženir, inženir mora postati umetnik« itd. Tako izobešenim parolam kot utilitarnim, modno oblikovanim predmetom iz vsakdanjika (oblačila, pisalni stroj itd.) je bilo skupno to, da so sledili edinemu »pozitivnemu cilju produktivistične umetnosti, ki je skušala

umetnost kot obliko proizvodnje osvoboditi izolacije v kapitalizmu in jo spojiti s sodobno znanostjo in tehniko» (Schaumann).

Iz povedanega že lahko sklepamo, da je le neznamenit del Černigojeve razstave izhajal iz zgodnjih konstruktivističnih temeljev, večji del iz produktivistično zasnovanih predmetov in gesel, kakršne med drugim srečamo pri Kušnerju v INHUK-u in v njegovi zahtevi po umetniku-konstruktorju, po tem, da mora inženir-konstruktor postati inženir-umetnik. Od tod je vodila pot v Maschinenkunst, strojno umetnost, ki so jo želeli v Sovjetski zvezi pripisati tudi Tatlinu. O inženirju-umetniku je 1922/23 pisal tudi Lunačarski. »Zato so bile Černigojeve stvaritve blizu 'tehničnim' konstrukcijam, tj. funkcionalno oblikovanim predmetom tehnične in materialne kulture, kar je bilo kot postopek blizu konceptom in stališčem ruskih produktivistov« (Golubović 224).

Takšna radikalna produktivistična stališča so bila tuja Kosovelu, ki se je bil v tem času že oklenil Tatlinovega, Erenburgovega in Lisickijevega pojmovanja konstruktivizma, katerega cilj ni bila gola utilitarnost, ampak 'organiziranje življenja' in predvsem novo razumevanje prostora in časa. Erenburgov in Lisickijev *Vešč*, ki ga je Kosovel lahko prebiral v ljubljanski Ruski matici, je namreč zavračal ekstremni utilitarizem INHUK-a in težnje Majakovskega po negaciji umetnosti, se pravi, odrekel se je načelom produktivizma in zahtevi po odpovedi poeziji. Erenburg in Lisicki sta v *Vešču* skušala nadomestiti razmerje »umetnost-proizvodnja« z razmerjem »umetnost-kreacija«, ki ni reduciralo predmeta le na njegovo funkcionalnost, ampak je poudarjalo prostorskost in gibanje. Hkrati je Kosovel poznal tudi Leninovo kritiko Proletkulta, ki je negirala produktivistično umetnost. Zato je lahko suvereno zavračal Černigojevo parolarstvo in pomanjkanje prostorsko časovne paradigme v razstavnih eksponatih.

Krečič ugotavlja, da je v Černigojevih reliefih »določen element dajal kompoziciji (podč. J. V.) izrazitejši poudarek, ji določal točko ravnovesja v sicer načeloma asimetričnih ureditvah« (Krečič 37). Po našem mnenju je Černigoj prav zaradi iskanja 'ravnovesja' zdrsnil iz območja konstrukcije v območje kompozicije. Kaj to pomeni, bomo razložili pozneje.

Vprašati se moramo, ali je šlo na prvi Černigojevi razstavi za razvijanje Tatlinovih predrevolucijskih prostorskih reliefov in kontrareliefov, oziroma za postopke, ki so bili temeljni v postoktobrskem slikarskem konstruktivizmu (gl. Golubović 221 (podč. J. V.)), ali pa za približevanje arhitekturi, ki je že v Rusiji, še bolj pa na Bauhausu postajala metonimična za vso tedanjo ustvarjalnost? Pokazali bomo, da Černigoju v Ljubljani še ni uspelo združiti Malevičevega suprematističnega razumevanja ploskve s Tatlinovim transparentnim časovno-prostorskim konstruiranjem prostora, utemeljenim v njegovi konstruktivistični arhitekturi, za kar se je že leta 1921 zavzemal Lisicki.

Kosovel je zahteve po gibanju kot sintezi prostora in časa, o kateri je že januarja 1924 pisal Černigoju (ZD III, 535), sredi leta 1925 sijajno povzel v svojih dnevnikih v načelu »gibljive filozofije« (ZD III, 651) in drugih številnih omembah 'načela gibanja' in prostora ter v misli, ki je bila doslej pri raziskovalcih popolnoma spregledana: »Umetnost nima za ljudi le neposrednega pomena [...] ampak še posredni pomen. Gibanje je to, ki izhaja iz umetnikove individualnosti v individualnost čitatelja, vzbudi tam zopet gibanje in od tu se giblje v individualnost nečitatelja. Kakor vsaka ideja in gibanje, hoče objeti i umetnost vse življenje in se razliva po skritih virih v vse ljudi in vpliva na vse« (ZD III, 809). Čeprav gre najbrž za nekoliko okoren prevod iz ruščine, je vprašanje, če je mogoče navedene probleme osvetliti jasneje in natančneje, kot je to storil Kosovel sam, ko jih je strnil v misel: »Ne gledati, ampak sodelovati.« (ZD III, 771)

Sledeč tem napotkom so leta 1925 tudi v slovenskem prostoru nastajale Kosovelove »besede, ki rasto v prostor« (*Int.*, 282) skupaj z njegovo »gibljivo filozofijo« (ZD III, 650), z inženirskimi izrisi začetnice njegovega priimka, tu so zrcalne pesmi, kalejdoskopska metoda itd., saj po Kosovelu prav z »gibanjem« pesem ni enolična in oživi« (ZD III, 705). Pri Kosovelu širi moderno poezijo v prostor »nevihtni ozon«, sintagma, prevzeta iz tedanje znanosti. Vsega tega pri Kosovelu ni mogoče razumeti, ne da bi poznali ozadja, na katera se je naslonil: ne le pri Tatlinu, ki je v Spomeniku III. internacionali izhajal iz enotnosti vsebine in oblike, tudi po Lisickem je treba konstrukcijo opazovati z vseh strani, gibanje je način fokusacije na objekt, priprava za njegov vstop v življenje in za zlitje z njim.

Kot rečeno, je prva Černigojeva razstava po Kosovelu kazala docela neenoten koncept, ki je spodjedal njen deklarativni konstruktivistični značaj. Le nekatere arhitekturne ploskve v razstavljenih Černigojevih arhitekturnih kompozicijah so bile »oprte ob eni sami stranici«, zato jih je Krečič imenoval »'viseče' prostornine« (36). Verjetno je Černigoj s tem skušal slediti svojemu učitelju Moholy-Nagy, ki se je s t. i. 'gibljivim gledanjem' intenzivno ukvarjal s preseganjem gravitacije. Na poznavanje predvsem Moholy-Nagyeve prostorske filozofije kaže Černigoj s tem, da je slikarski postopek v reliefih razširil z novimi kompozicijskimi sredstvi – z obrnjenim fonemom 'g' in s horizontalno presekanim morfemom 'jublj'. Narobe obrnjena črka 'g' bi se lahko nanašala na konstruktivista Nauma Gaba. Morda je šlo za osrednjo črko v priimku Černigojevega najljubšega profesorja na Bauhausu Moholy-NaGya, ki je intenzivno preučeval pojem gravitacije, zato je črka obrnjena na glavo. Še najbolj verjetno pa je šlo kar za začetnico pojma 'gravitacija', ki v breztežnostnem stanju obrnjena lebdi, kar je bila temeljna zahteva konstruktivistov. Iz podobnih razlogov je verjetno Černigoj obrnil tudi nekatere proletkultovske parole, ki jih je na prvi

razstavi obesil v telovadnici Srednje tehniške šole. Kosovel, ki je to spremljal, pa je po temeljiti preučitvi predvsem Lisickijeve in Nagyeve teorije prostora takšno prizadevanje komentiral v svojih dnevniških zapiskih (gl. »Umetnina – arhitektonski problem (tehnika)« (ZD III, 703); »Vse je arhitektura / pesništvo, muzika / slikarstva ni več« (ZD III, 718); »Razvoj k prostoru« (ZD III, 769); »prostor, prazen prostor« (ZD III, 779); »gibanje, gibanje, gibanje« (ZD III, 780); »Črke rasto v prostor« (*Int.* 283), itd. itd.

Počez prerezana beseda 'jublj' bi se po našem mnenju lahko nanašal na 'I**JUBL**Jeno' Karmelo – Kosovelovo sestro. »Med Karmelo in Černigojem se je spletla močna prijateljska vez in ljubezen in morda bi se celo poročila, če Karmelini starši tega ne bi močno branili« (Krečič 29). Zato ni nemogoče, da ne bi katerega svojih del posvetil tudi ljubljeni ženski, a so mu Karmelini starši ljubezen 'spodrezali', 'presekali', 'pristrigili', zato prerezan napis. Lahko pa bi bil napis tudi del zapisa mesta, kjer bo imel razstavo, torej *Ljubljane*, ki se, kot bi rekel Kosovel, pogreza v močvirje.

Četudi ne moremo dokazati, da bi obrnjena črka 'g' ali horizontalno presekana 'jublj' lahko imele gornje pomene, kot nihče ne more dokazati, da jih nimajo, pa se moramo strinjati, da se za gledalca, ki ne pozna omenjenih ozadij, v procesu umetniške funkcionalizacije ta reducirani jezikovni material spremeni v čisti abstraktni objekt. »Namesto 'slikovne konture', ki je ustvarjala referenco (pomen), je nastopila montaža oziroma kolaž heterogenih segmetov fature, ki so bili po načelu 'kontrasta' vzporejani drug ob drugem, ali pa naloženi drug na drugega« (Hansen-Löve 6).

Melihar je kot levo usmerjeni kritik v tej prvi Černigojevi razstavi res videl »prikaz umetnosti v službi revolucije«, ocenjeval jo je »kot akcijo, ki radikalno podira meščansko predstavo o umetnostnem izdelku kot predmetu večnih estetskih vrednot, namenjenemu okrasu prostora in intimnemu uživanju« (Krečič 38), hkrati pa ji je očital abstraktnost in s tem nekomunikativnost, in kar je najvažnejše, Černigoju je oponesel »premajhno samoniklost v primeri z ruskimi izdelki« in si to razlagal tako, da je na Černigoja v preveliki meri vplivala literatura, izhajajoča iz Marinettija in naslednikov *Sturma*. Melihar je namreč iz osebne skušnje poznal ruske konstruktivistične 'izdelke' in ti so mu omogočili, da je kljub njihovi abstraktnosti 'zaživel v njih' (ne pa 'ob njih'; op. J. V.), prevzeli so ga s svojo prostorskostjo (gl. Melihar 48). V ozadju takega gledanja je bilo pojmovanja Lisickega o »praznini, ki se spremeni v prostor«, saj po Lisickem »prostor ne obstaja za oči, ni slika: v njem se živi.« Skladno s tem morajo obiskovalca razstave skozi prostor voditi in ga spodbujati jasno konstruirani odnosi, ki ustvarjajo znakovno napetost in dinamiko. In prav tega je Melihar pogrešal pri Černigojevem še zmeraj galerijskem konceptu, s tem pa demantiral samega sebe, ko je skušal v razstavljenih izdelkih videti

tudi kritiko statusa tradicionalnega umetniškega dela. O takšnem konceptu razstave pa je bil Kosovel v polemikah s Černigojem seznanjen že vnaprej. Ni se zgodilo tisto, kar bo postalo osrednji dogodek v Trstu leta 1927, ko so »prvič poizkusili, da predmetov niso razstavili, ampak so jih pustili na nitkah viseti s stropa. S tem so predmeti izgubili svojo zemeljsko težo in s tem se je zvišal duševni moment« (Nürenberg 88–89). Ta postgravitacijski premik bi se morda zgodil že na tretji razstavi v Ljubljani, ko bi Černigoj opustil propagandno pragmatično pedagoške okvire in afirmiral konstruktivistična načela. Do tega ni prišlo, ker je bil Černigoj zaradi političnega delikta izgnan iz Kraljevine SHS in je odšel v Trst.

Povedano kaže na to, da ni šlo le za Kosovelovo kaprico, ko se ni udeležil odprtja ljubljanske razstave, ampak je moralo biti pomanjkanje konstruktivističnih elementov v medsebojnih diskusijah prevetreno tudi med Delakom, Černigojem, Kosovelom itd. Če ne bi bilo tako, o tem gotovo ne bi pisala tudi Černigojeva žena Thea.

III

Po Krečiču bi mogli za nekatere Černigojeve objekte »po bogastvu in drznosti prostorske plastike najti primere izključno zunaj naših meja v najbolj dejavnih centrih Rusije in Zahoda« (36). Začuda se Krečič ob omembi »'visečih' prostornin« ni skliceval na nekaj, kar je že leta 1924 in 1925 na Slovenskem nastalo iz istih pobud, na Kosovelove »hiše«, ki »vstajajo / kot da velika so / platna kvadratna, / platna trikotna, / [...] in da se majejo / in da vstajajo« (Na ulici, *Int.* 208). »Hiše nihajo / in ne padejo / na osteh stolpov / so akrobatik« (Ljudje s križi, ZD I, 306). »Glasovi so kakor stavbe« (*Int.* 283). V Kosovelovih dnevnikih lahko preberemo: »Nova arhitektura za človeka« (ZD III, 715). »Vse je arhitektura / pesništvo, muzika / slikarstva ni več« (ZD III, 718) itd. Te in druge podobne Kosovelove verze in misli povezujemo s Chagallovimi, Hlebnikovljevim in Vodkinovimi 'visečimi hišami', s filozofijo gravitacije Fedorova, z učenjem Ela Lisickega, Moholy Nagya, Hlebnikova, Tatlina, Čičerina, Selvinskega itd., kakor sta jih morda skupaj s Černigojem v diskusijah premlevala s Kosovelom. Hkrati pa so morali biti navedeni problemi predmet ostrih diskusij med obema, saj je Kosovel sledil Lisickijevi, s tem pa tudi Gropiusovi bauhausovski ideji, da je treba uresničiti enotnost likovnih umetnosti pod vodstvom arhitekture, to pa povezati s praktičnimi življenjskimi nalogami, medtem ko je bil Černigoj še zmeraj zvest načelu kompozicije Kandinskega in Maleviča. Konstruktivisti so zase govorili, da »ne komponirajo, ampak konstruirajo novo umetnost, s tem pa tudi nov

življenjski prostor, novo realnost, novo zavest in nov človekov svet. Šlo jim je za konstrukcijo in rekonstrukcijo sveta« (Gropius 202). Arhitektura je prevzela model estetske eksistence z »etičnim središčem«, v kateri so se formativna načela avtonomne umetnosti prenašala v življenjski prostor. V arhitekturi gre namreč za neločljivost socialne, tehnične in umetniške prakse, kar ji daje univerzalen pomen. »Končni cilj vse ustvarjalne dejavnosti je zgradba [...] Skupaj si zaželim, zamislimo in ustvarimo novo zgradbo bodočnosti, ki bo združevala vse – arhitekturo, kiparstvo in slikarstvo – v eni sami obliki« (Gropius 202), kot so Hlebnikovljeve risbe organskih hiš in naselij, suprematistični modeli geometrijskih idil v arhitektonih in planitih, projektantske prakse funkcionalistov in racionalistov takoj ponudili prizore nekega popolnega sveta.

Hotenja Bauhauusa se iz povedanega niso pokrivala s takratnim konkretnim političnim programom, temveč so bila poskus, kako revolucionirati družbo s pomočjo umetnosti in arhitekture. V tem smislu je predstavljal Bauhaus izraziti poskus t. i. duhovne, 'bele' revolucije z optimalno projektnim nabojem, ki se je ostro razmejevala od politične, 'rdeče', utopične. Černigoj ob prihodu v Ljubljano še ni ločeval med obema, zato se je, »komunistično navdahnjen«, zadovoljil z ideološko nabitimi razstavnimi eksponati, ne pa z njihovo prostorsko konstruktivnostjo, kar se je skoraj ponovilo v Trstu leta 1927 s poskusom postavitve Leninovega doprsnega kipa. Kosovel se je kot kritični intelektualec nenehno spraševal, kakšna je usoda poezije po zmagi revolucije, pisal o partijskih dogmatskih coklah in se skladno s tem zavzemal za belo revolucijo na belih barikadah itd.

Tudi tu sta si bila s Černigojem diametralno nasprotna. 'Za nazaj' ta v precejšnji meri neuspela Černigojeva prizadevanja pojasnjuje in osvetljuje članek Černigojeve žene Thee Roter. S pojmovnim materialom Erenburgovega in Lisickijevega teksta v dvojni ruski številki *Zenita* Thea Černigoj opisuje inovativne lastnosti Talinove umetniške prakse:

Tudi ruski slikarji [...] so prenehali slikati na dvodimenzionalnem platnu ter začeli obravnavati materijo v prostoru. Na ta način je nastal relief in kontrarelief. Začetnik te smeri umetniškega pokreta je bil Tatlin. Že l. 1914 je komponiral reliefe, ki so izprva še kubistični, toda že sestavljeni iz različnega materiala, železa, stekla, mavca itd. (Černigoj-Roter 5–7)

Zdi se nenavadno, da je ta članek Thee Černigoj izšel šele leta 1926, saj je moralo biti Tatlinovo delo predmet diskusij med Černigojem in Kosovelom že leta 1925 ali celo leta 1924, kar je med drugim razvidno iz Kosovelovega pojmovanja gibanja v umetnosti, t. i. 'gibljive filozofije' in iz manifesta Mehanikom ter pojma umetniškega stroja in 'človeka stroja' (gl. Vrečko, »Tatlin«). Postaviti pa smemo domnevo, da je bil članek Tee

Roter Černigoj immanentna kritika Černigojeve ljubljanske dejavnosti in hkrati apologija ter napoved tržaške.

Je po vsem povedanem presenečenje, da je leto prej, jeseni 1925 pisal o tem istem kot Tea Černigoj tudi Kosovel, le da s skrajno radikalnih in intelektualno priostrenih stališč. »Človek pa ne more več najti prostora v sliki. Išče prostor globino v sliki [...] Futurizem, konstruktivizem, dvodimenzionalni predmet na 2 dim ploskvi. Trodimenzionalni predmet na 2 dim ploskvi. Iskanje globine in lomljene ploskve, slikarstvo \equiv arhitektura. Razvoj k prostoru. Vsaka beseda je svet zase. Gibanje med temi svetovi. Predavanje o besedi« (ZD III, 769) (gl. Vrečko, »Tatlin«).

Spodbude za takšno razumevanje časa in prostora, za ugotovitev, da slikarstva ni več in so samo še antislike, mobilni kot gibanje med svetovi in besedami, ki »rastejo v prostor« (*Int.* 283), »gibanje, gibanje, gibanje« (ZD III, 780), »med menoj in svetom prostor, prazen prostor« (ZD III, 779), izenačenje vsega z arhitekturo, pa je dobival predvsem iz izvornih Lisickijevih, Nagyevih in drugih člankov. Ne da bi izpeljal konsekvence, je že Zadavec predpostavljal, da je » [...] umetnostno radovedni Kosovel [verjetno] prebral kakšen Nagyev estetsko teoretski esej, ki mu je bil dosegljiv v reviji Der Sturm« (Zadavec 209).

Černigojevi spomini na Bauhaus so samo dopolnitev zapisov iz Kosovelovih zapiskov in odmevov v posameznih verzih. Tam je poleg Kandinskega poslušal še predavanja Moholy-Nagya. »Ruski konstruktivisti so v tem času naredili name močan vtis«, pravi Černigoj. »Tako so me zanimale njihove konstrukcije z žicami, pa les, pa tiste mehanične stvari, torej predvsem njihova antislika. Pri njih o sliki sploh ni bilo več govora.« »Tedaj sem prvič dojel in dobil spodbudo za ustvarjanje v luči časa in prostora, torej v odvisnosti teh dveh kategorij. Moholy-Nagy me je pripravil do razmišljanja o problemu, kot je časovnost in prostor, kar je v določenem smislu problem arhitekture« (Černigoj, »Intervju«). Kljub temu je torej Černigoj na svoji prvi razstavi pokazal skulpture, prostorsko funkcionalne reliefe, »kjer pozornost ni bila posvečena konstrukciji, ampak kompozicijskemu razmerju raznega materiala in obogatitvi likovnih postopkov z neslikarskimi elementi (kovina, les, steklo, mavec)« (Golubović 186).

Černigoj je podobno kot Kandinski na estetskih in s tem na kompozicijskih (podč. J. V.) temeljih poskušal s sintezo slikarstva, skulpture, arhitekture, (muziko in ples je poskušal v duhu Kandinskega vključiti, ko se je, ne po naključju, v Šoli za arhitekturo 'podružil' z gledališčnikom Delakom). To pa je na diskurzivni ravni pripeljalo do ostrega razločevanja med konstrukcijo in kompozicijo, eni najvažnejših teoretskih predpostavk v konstruktivističnem gibanju in določilo spor Černigoj – Kosovel.

IV

V našem razpravljanju se s tem odpira za ruski konstruktivizem bistveno ločevanje med kompozicijo in konstrukcijo, o katerem je bil Kosovel v tem času že dobro poučen. Po Krečičevem mnenju naj bi bile razstavljene »arhitekturne makete [...] v bistvu (podč. J. V.) konstruktivistične« (Krečič 36). Previdnost, s katero je Krečič označeval Černigojeve arhitekturne kompozicije, je bila povsem na mestu. Pokazali bomo, zakaj.

Ugotovljeno je bilo, da na prvi Černigojevi razstavi, razen v dveh, v prostor segajočih objektih, časoprostorskega premika še ni bilo videti. Bili so začetki, rudimentarne, suprematistične arhitektonske idile, prepredene s produktivistično ideologijo. V tistem trenutku, sredi leta 1924, je bilo za Kosovela Černigojevo konstruktivistično ustvarjanje premalo domišljeno in zato neprimerno za javno prezentacijo; ko pa se je to le zgodilo, za Kosovela tudi ne vredno ogleda.

Če želimo razložiti nesporazume med Černigojem in Kosovelom, se moramo dotakniti Černigojevega šolanja na Bauhausu. Sem se je vpisal ob koncu l. 1923 ali v letnem semestru 1924 na oddelek, ki ga je vodil Kandinski. Prek Kandinskega se je Černigoj približal programu moskovskega INHUK-a, in to s specifičnih stališč, na katerih je Kandinski program zasnoval, razumel in ga po preselitvi na Zahod razvijal in dopolnjeval na Bauhausu. »Brez poznavanja dejavnosti v INHUK-u je nemogoče razumeti ali pojasniti vrsto procesov v ruskem avantgardističnem gibanju« (Han-Mogomedov), pa tudi v berlinskem konstruktivizmu in pri nas, kar še posebej velja za spor Černigoj – Kosovel.

V Rusiji sta se razvili »dve pomembni obliki abstraktne umetnosti: prva metafizična, v obliki suprematizma, in druga fizična, v obliki (ruskega) konstruktivizma« (Rickey 18). Med velikimi imeni sta k prvi skupini pripadala Kandinski in Malevič, za oba pa je bilo značilno, da nista izpeljala ločitve kompozicije in konstrukcije in s tem kazala nepripravljenost, da bi kakorkoli funkcionalizirala svoja prizadevanja in se pridružila prostorskega konstruktivizmu. Tako je njuna ustvarjalnost ostala v pravem pomenu 'laboratorijska'. Ni jima uspelo prebiti meje med estetiki podrejeno uokvirjeno 'sliko' in 'konstrukcijo' kot oblikovanjem novega 'prostora' zunaj estetike in zunaj muzejev (Kosovel). Po oktobrski revoluciji nista uspela prestopiti v levo avantgardo, kjer so delovali lefovci, konstruktivisti, produktivisti, ki so po smrti Umetnosti z veliko začetnico verjeli v neposreden vpliv umetnikov na fizično in družbeno realnost. Kandinski in Malevič skupaj s futuristi-formalisti, brezpredmetniki, suprematisti niso verjeli v sintezo umetnosti in življenja. (gl. Hansen-Löve 25).

Drugo smer so predstavljali Talin, Rodčenko, El Lisicki in drugi. Propagirali so umetnost v službi množic, ki mora biti zato razumljiva vsem

in uporabljati industrijske materiale in tehnologije. Iz tega je izšel konstruktivizem, katerega ideje so najbolj razvidne v Gabovem Realističnem manifestu iz leta 1920. »Realizacija naših zaznav sveta v obliki prostora in časa je edini cilj naše slikovne in prostorske umetnosti« (Rickey 18). Hkrati pa jim je šlo tudi za razgradnjo tradicionalnega pojma umetnosti, Rodčenko je npr. napovedal 'vojno umetnosti' in stapljanje umetnosti in življenja ter prehod od umetnosti profesionalcev k množični umetnosti. Je naključje, če je imel Kosovel umetnino za »arhitektonski problem« (ZD III, 703)? Umetnost je bila razumljena kot »odkritje duha, kjer prihaja do sinteze racionalnega in imaginarnega, fizičnega z matematičnim«, beremo pri Elu Lisickem (*K. und Pangeometrie*, 103). S tem je treba povezati tudi Kosovelovo »giblivo filozofijo« in njegov »metafizični materializem« (ZD III, 656), ki je, mimogrede, zelo blizu »konkretni metafiziki« Florenskega, skoraj zanesljivo pa tudi Lisickijevi sintezi suprematizma in konstruktivizma, ki bo ob konsih doživela svoje praktično uresničenje tudi v tržaškem konstruktivističnem ambientu.

Kandinski je na INHUK-u trčil ob interese predvsem levih konstruktivistov. Reagirali so na to, da je Kandinski ustvaril program kot neke vrste sintezo suprematizma, Tatlinove 'kulture materiala' in lastnih teorij, a je »v tej sintezi ostal le pri lastnih teorijah« (Han-Mogomedov) in se popolnoma odrekel za konstruktivizem bistvenima elementom prostora, časa in gibanja. Naštete elemente so zato posebej izpostavili 'uporniški' konstruktivisti, Rodčenko, Ševčenko, itd. in želeli, da bi INHUK še naprej razvijal idejo o sintezi slikarstva, kiparstva in arhitekture. To je pripeljalo do razcepa v INHUK-u, do razcepa, ki je zaznamoval rusko avantgardo v celoti; Rodčenko, Stepanova in Popova so Kandinskega razglasili za subjektivnega psihologa, ki pri analizi umetnosti ni sposoben 'objektivne metode'. Ločili so se od 'teoretskega idealizma' Kandinskega in Maleviča, prišlo je do zavrnitve programa Instituta po zamisli Kandinskega in tudi do zavrnitve Malevičeve kandidature. In 27. januarja 1921 je Kandinski najavil svoj izstop iz INHUK-a, njegov novi predsednik pa je postal Rodčenko, Delovna skupina za objektivno analizo pa središče INHUK-a. S tem pa je lahko začela delovati tudi skupina arhitektov in umetnikov, ki so se ukvarjali s prostorskimi konstrukcijami. Po odhodu z INHUK-a je skušal Kandinski te zamisli prenesti na Bauhaus in tu znova trčil ob Gropiusovo delitev na umetnike in mojstre, soočiti pa se je moral tudi z radikalnim konstruktivizmom Moholy-Nagya.

Eden najpomembnejših dosežkov Delovne skupine za objektivno analizo je bila razprava z naslovom »Analiza razumevanja konstrukcije in kompozicije in njuna razmejitev«, s čemer je bila vzpostavljena distinkcija med pojmom 'kompozicija' in 'konstrukcija'. Diskusija o teh pojmih je načela

to vprašanje najprej v okvirih slikarske površine, potem pa je Ladovski, oster nasprotnik Kandinskega, opredelil glavne lastnosti kompozicije kot estetske kategorije in jih videl v hierarhiji in podrejenosti, medtem ko je konstrukcijo določala organizacija materiala in elementov, ki naj kot konstruktivno načelo prostorskega obvladovanja materiala dosežejo 'energjski efekt' celote. Konstrukcija je bila že sama na sebi kritika načela umetniškega dela kot neponovljivega estetskega objekta, zato konstruktivisti tudi niso podpisovali svojih izdelkov. S tem so se ločili od problematike 'umetniškega dela', pa tudi od slikarske podlage in ploskve in povezali prostorske umetnosti v celoti. V tem času je tudi Rodčenko deloval na svoji drugi in tretji seriji prostorskih konstrukcij, ki so demonstrirale njegovo pot od slikovne ploskovitosti k realnemu prostoru in se na ta način vse bolj opredeljevale do spremembe statusa umetniškega dela. Prav konstruktivizem je v svojih teoretskih izsledkih zaznal krizo statusa umetniškega dela. Novih 'laboratorijskih' izdelkov ni več poimenoval kot delo (*Werk*), ampak kot stvar (*vešč*). Naj opozorimo, da je na teh temeljih tudi Kosovel vzpostavljajl ostro razliko med predmeti (objekti), in stvarmi, saj mora po njegovem »objekt postati subjekt / Stvar človek« (ZD III, 718). Ta misel je v dnevniških zapiskih zabeležena pod ugotovitvijo, da je vse arhitektura, pesništvo, muzika in da slikarstva ni več in da je to povezano z »neizbežno potrebo vsega novega« (ZD III, 718–19). Kosovelova ustreznica ruskemu večšču je postala besedica kons, prav tako sestavljena iz štirih črk, hkrati pa pogosto označena z znaki x, y, z. Zakaj take oznake, nam pojasni Zamjatin: »Potem ko je Einstein izvedel geometrijsko-filozofski potres, sta končno poginila prejšnji prostor in čas. Vendar je že pred Einsteinom potres zabeležil seizmograf nove umetnosti, še pred Einsteinom se je zamajala aksoometrija perspektive, počile so osi X, Y in Z in se pomnožile v žarkih. V eni sekundi ne le ena ampak več sto sekund. [...] Prišlo je do spremembe ravni v prostoru in času« (Zamjatin). Praznina se je spremenila v prostor, ko so vanj namesto predmetov vstopile stvari, ko je v prostoru praznino zamenjal čas (gibanje). To šele je bil realen prostor. Kosovelovi konsi x, y, z so zato eksplicitna polemika z evklidskim prostorom in najava novega einsteinovskega časoprostora.

S tem pa smo v okrožju problemov, ki jih je konstruktivizem videl v razlikovanju med kompozicijo in konstrukcijo in s tem v redefiniciji pojma umetniškega dela. V svojih konsih je Kosovel z avantgardističnim kolažem citatno polemiziral tudi z enim temeljnih načel tradicionalne umetnosti, z načelom organske kompozicije in zaprtega dela, oziroma teksta, saj ni šlo več samo za gola dejstva iz realnosti, ampak za njegovo prostorsko prezentacijo, ki je kot 'organična konstruktivnost' prav zato delovala potujitveno. V dnevniške zapiske je Kosovel zabeležil tole: »Resnica Dobrota

Lepota. Lepoto, okus, užitek moramo pri iskanju bistva umetnosti – izločiti. Lepota, okus, užitek, preveč relativne in variabilne za določevanje bistva umetnosti. Moramo jih izločiti (T)« (ZD III, 696). Koga bi označevala črka T v oklepaju, lahko le ugibamo, a misel je blizu Tatlinu in celotnemu krogu ruskih konstruktivistov ter njihovi kritiki statusa umetniškega dela.

Omenjeni spor med suprematizmom in konstruktivizmom se je potemtakem prenesel tudi med slovenske avantgardiste, saj se je Thea Černigoj opredelila zoper brezpredmetnika Kandinskega (Roter Černigoj 5–7), le da se je to zgodilo šele po obeh Černigojevih razstavah v Ljubljani, kar lahko razumemo kot opravičilo notranje neenotnosti predvsem prve razstave na Srednji tehniški šoli, obenem pa kot zavezo in svarilo za naprej, da bi Černigoj končno 'revidiral' svoj konstruktivistični nazor in to tudi pokazal v tržaškem konstruktivističnem ambientu.

Iz tega bi lahko sklenili, da je bil tudi 'prijateljski spor' med Černigojem in Kosovelom utemeljen v mednarodnem avantgardističnem dogajanju, s tem pa v dveh različnih, med seboj sprtih konceptih pojmovanja konstruktivizma. Medtem ko se je Černigoj leta 1924 in 1925 še lovil, saj je bilo za njegovo dejavnost v Ljubljani, ki jo v letu 1924/1925 zaznamujeta dve razstavi in ustanovitev Šole za arhitekturo, značilno tudi, da se umetnik ni toliko ukvarjal »s samo ustvarjalnostjo kot z njenim pragmatičnim in pedagoškim vidikom« (Golubović 185), je Kosovel leta 1925 ustvaril vrsto izjemnih prostorskih konsov, med njimi Sferično zrcalo, Sivo, Kaj se vznemirjate in predvsem enciklopedično pesem z naslovom Kalejdoskop, ki je v celoti sledila konstruktivističnim principom Moholya-Nagya, zasnovanim v njegovem znamenitem Svetlobno prostorskem modulatorju (gl. Vrečko, »Gib.«, »Svet.«).

Po našem mnenju je v Kosovelovi pesmi Kalejdoskop programsko napovedan Černigojev in Stepančičev konstruktivistični kabinet v Trstu, ki bi se na tretji razstavi morda dogodil že v Ljubljani, če Černigoj ne bi bil izgnan iz Jugoslavije. Kosovel je doumel Moholy-Nagyeve, Gabove, Tatlinove in ideje Ela Lisickega že leta 1924 in 1925, Černigoj jih je s Stepančičem uresničil šele leta 1927. Tudi to je zgodovina konstruktivizma na Slovenskem, ki je bila očitno izredno dramatična. In s Kosovelom tudi sočasna evropskim dogodkom, medtem ko je Černigoj leta 1927 že lovil avantgardo za rep, a kljub temu pomembno prispeval k sintezi suprematizma in konstruktivizma (gl. Vrečko, »Gib.«, »Svet.«).

Za našo raziskavo je posebnega pomena podatek, da je bil na Bauhausu asistent Kandinskega Laszlo Moholy-Nagy, ki je v začetku leta 1923 prišel sem na Gropiusovo povabilo iz berlinskega ateljeja Ela Lisickega. Moholy-Nagy je s svojim prihodom reorganiziral šolo na konstruktivističnih temeljih (Golubović 221) in s tem po sporu na INHUKU-u znova ogrozil

Kandinskega, saj je v svojem razvoju zelo hitro prešel od kompozicije h konstrukciji, kar se s Kandinskim ni zgodilo.

To pa pomeni, da je šlo za vzajemno posredniško vlogo med Černigojem in različnimi idejami ruskega konstruktivizma. Zaradi dveh tako različnih učiteljev, Kandinskega in Moholy-Nagya, je Černigoj tudi v Ljubljani ostal razpet med neangažirani esteticizem Kandinskega in radikalni prostorski konstruktivizem Moholya-Nagya. Zastopal je esteticistična stališča, vezana na kompozicijo in abstrakcijo, Kosovel pa leva, vezana na semantično dominantno in konstrukcijo. Prav to je pripeljalo do spora s Kosovelom, ki je takrat že intenzivno študiral Tatlina, Lisickega, Nagya in 'za nazaj' prebiral *Zenit*, *Sturm*, *Vešč* itd. Kot rečeno, to dejstvo napeljuje na dvojen in zato ne dovolj radikalen avantgardistični značaj Černigojevih objektov, razstavljenih na prvi razstavi v Ljubljani. Znano je, da je prav Lisicki prvi uveljavil prehod »od suprematizma h konstruktivizmu« (Zadova) in da so njegovi PROUN-i s svojimi prostorsko-časovnimi predstavami presegli slikarstvo, postali so nekakšne »celice na poti iz slikarstva v arhitekturo« (Lisicki Arhiv116). Tako je tudi na evropskih tleh uveljavil konstrukcijo nasproti kompoziciji in postavil arhitekturo za 'merilo vseh stvari'.

V

Umetnostna zgodovina je ugotovila, da sta Černigoj s svojimi scen-skimi osnutki in Stepanič s svojimi mobili šele v Trstu 1927. leta prešla k samim izvorom konstruktivizma (gl. Krečič), k njegovim časovno prostorskim opredeljenostim, česar pa Kosovel ni več doživel, saj je umrl spomladi leta 1926. V ospredju so bile konstruktivistične prostorske študije in njihova aplikacija v arhitekturi, slikarstvu in kiparstvu. Tržaški konstruktivistični ambient je dosegel cilje, kakršne je že leta 1924 od Černigoja zahteval Kosovel in jih 'programsko' opisal v pesmi Kalejdoskop (gl. Vrečko, »Gib.«, »Svet.«).

Po Krečičevem mnenju so se v zreli tržaški fazi pokazala »Černigojeva lastna spoznanja« (Krečič 45). Ker je bil v Ljubljani ob srečanjih in diskusijskih spopadih s Kosovelom Černigoj prisiljen artikulirati svoja stališča, je v Trstu začel objavljati svoja programska besedila, v katerih mu je pojem konstrukcije služil kot oznaka za fundamentalni prehod od dvodimenzionalne površine kubistične in futuristične slike h prostorskim konstrukcijam. Njegovi prispevki v tržaškem Učiteljskem listu na začetku leta 1926 kažejo, da je »poljudno in v glavnem teoretično neoporečno opredelil novejšo umetnostne smeri«, v sestavku »Vzhod in Zahod v umetnosti« pa je šlo za »čisto apologijo ruskega konstruktivizma« (Krečič 45).

Kadinski je gotovo vplival, da Černigojeva razstavljenjena dela tudi v Trstu niso dosegla Stepančičeve konstruktivistične radikalnosti. To je videti že iz prvega manifesta, objavljenem v *Mladini* 1926. Tu je Černigoj ob drugem uporabil po Krečiču »precej nejasno pojmovanje 'sinteze'« (Krečič 49), ki naj bi prežemalo celoto manifesta. Zadeva postane jasna, če vemo, da je pojem 'sinteza' na Bauhausu uveljavil Kandinski in z njim označeval novo sintetično oz. monumentalno umetnost, zgled zanjo pa je videl v scenografiji kot scenski sintezi. Ta naj bi izhajala iz analize umetniških izraznih sredstev (barva, zvok, gib, beseda, oblika), iz združevanja teh elementov v konstrukciji in iz podreditve obojega kompoziciji, kar je kot izrazito estetski pojem pri levih konstruktivistih povzročil močan odpor in celo razkol znotraj INHUK-a. Prostorske umetnosti z arhitekturo in kiparstvom so bile izrinjene na račun časovnih umetnosti: glasbe, plesa in poezije, ki naj bi jih sintetiziralo slikarstvo. Pot k takšni sintetični umetnosti je Kandinski videl v scenografiji.

Rodčenko kot vodja upora proti Kandinskemu pa je želel uveljaviti sintezo slikarstva, kiparstva in arhitekture in pri tem tudi uspel. Kandinski se je bil prisiljen umakniti iz INHUK-a. Odšel je na Bauhaus in tam nadaljeval z idejo svoje sintetičnega oz. monumentalnega koncepta umetnosti, katerega krona naj bi bila kompozicija, ne pa konstrukcija. Černigoj je bil deležen tega učenja in ga posvojil. Se je Černigoj zato v Ljubljani na ulicah neznanim ljudem predstavljal kor 'sintetik'? Je zato Černigoj že v Ljubljani, ob prvi priložnosti, postal zenitistični scenograf, kandidiral za scenografijo Cankarjeve drame *Za narodov blagor* in Kogojevih Črnih mask, pozneje v Trstu je v duhu Kandinskega forsiral scenografijo in za slovenski Ljudski oder pri Sv. Jakobu za vsaj osem predstav napravil gibljive ploskovite scenske in kostumske osnutke. Nekatere scenske postavitve je razmestil tudi v dvorano in na galerijo, kar je po Krečičevem mnenju nakazovalo »pot h konstruktivističnemu umetnostnemu ambientu, ki ga je pozneje tudi izvedel« (Krečič 48); to Krečičevo izjavo je treba jemati z rezervo, saj je dejansko šlo za znane avantgardistične poskuse preboja gledališke rampe.

Černigoj se je v omenjenem prvem manifestu oklepal omenjenih stališč Kandinskega, zato se je lahko povsem jasno zavzel za »celokupno stremljenje časa in prostora v katerikoli enoti bodisi v arhitekturi, slikarstvu, kiparstvu, pesništvu, glasbi ali plesu« in s tem ponovil besede Kandinskega iz njegovega programa za INHUK, kjer ga je poskušal najprej realizirati, po neuspehu tu pa še na Bauhausu, se pa zato razšel s takrat že splošno sprejetim stališčem ruskih konstruktivistov Tatlina, Lisickega, Nagya in drugih.

Vse navedeno je Černigoju v tržaškem konstruktivističnem ambientu branilo, da bi končno uresničil Gropiusovo bauhausovsko idejo o

enotnosti likovnih umetnosti pod vodstvom arhitekture in jo povezal s praktičnimi življenjskimi nalogami. Černigojevi uporabi pojma 'sinteza' se je pridružila tudi njegova sinonimna uporaba pojma 'monumentalnega', kot je oba pojma sinonimno uporabljal tudi Kandinski. To seveda ne pomeni, da »Černigoj preprosto ni pristajal na nobeno pravovernost« (Krečič 50), ampak da se ne intelektualno ne ustvarjalno ni dokopal do pojmovanja konstruktivizma, ki so ga uveljavili ruski in berlinski konstruktivisti, medtem ko sta to z vso odgovornostjo storila Kosovel in Stepančič. Resignacija, kar nihilomelanholija obeh ustvarjalcev, je odsev neustreznega razumevanja njunega dela, ki v veliki meri traja še v današnji dan.

V svojem drugem italijanskem manifestu – izšel je v katalogu k tržaški razstavi – je Černigoj razložil, kaj njemu in njegovi skupini, Carmelichu, Stepančiču in Vlahu, pomenijo pojmi, kot so »gibanje«, »prostor«, »čas« in »sinteza«, in prvič poudaril, da jim gre za »totalno sintezo gibanja v prostoru«. »Naša dejavnost je v tem, da spravimo objekt v gibanje z barvo, gradivom in formo«, to ustvarja taktilne celote v času in prostoru in v nasprotju z larpurlartističnim slikarstvom povezuje umetnika in opazovalca (Černigoj, »Grupa« 88–91). A te ideje ni uresničil Černigoj, ampak Stepančič. Iz kataloga k razstavi je videti, da so kabinet obvladovale tri Stepančičeve 'prostorsko dinamične konstrukcije', nad katerimi je lebdel Malevičev beli kvadrat. Ob tem je bilo videti tudi »Černigojeve študije za gibljive scene. Nakazani koncept razstave so dopolnjevale še druge Černigojeve konstrukcije, projekti za stavbe ter njegova barvna konstrukcija« (Krečič 53).

To pa pomeni, da je v tržaškem umetnostnem ambientu najdlje segel Stepančič, »ki je konstruktivizem globlje dojel in bil najbolj dosleden v njegovi abstrakciji« (Krečič 45), kjer Stepančičeva dela očitno niso izhajala le iz Černigojevih spodbud, ampak so v svojem radikalnem pojmovanju prostora, časa in gibanja zajemala pri izviru konstruktivizma. Le tako je lahko ustvaril svoje prostorske mobile in z njimi v racionalno oblikovanem prostoru vzpostavil aktivni soodnos, dinamično razmerje. Prostor in čas sta bila končno evidentirana, ambient-prostor je postal 'elastičen' (Delak, »Moderni« 90).

Končno se je leta 1927 tudi pri Černigoju dogodilo ustrezno ločevanje in s tem avtentično razumevanje pojmov konstrukcije in kompozicije, ki jo je konstruktivizem kot krucialni problem razrešil že na začetku svoje dejavnosti, leta 1921, Kosovel pa v letu 1924 in 1925. To je videti v Černigojevi oceni tega dogodka, Grupe konstruktivistov v Trstu, ko je konstrukcijo povezoval s »prostorom, časom in lučjo [...], ki daje življenje bitju, oni emocionalni enoti, ki jo umetnik imenuje konstrukcijo (kompozicijo v časovno-prostorskem trenutku)« (Černigoj, »Grupa« 90). Prav to

je bilo za Černigoja odločilno spoznanje, ki je končno pritrnilo, da je imel Kosovel v njih Ljubljanskih diskusijah prav.

Kosovel je zapisal v istem dnevniku, kjer je za predavanje Kriza na šentjakobskem odru koncipiral svojo definicijo konstruktivizma: »Dočim je impresionizem hotel obris, ki naj izzove štimungo, ekspresionizem, ki naj ravno tako nasilno vpliva na človeka« (ZD III, 740). Gre za ugotovitev, da sodita oba omenjena stila skupaj, v isti koš, ker še zmeraj ustvarjata tradicionalna umetniška dela po načelih kompozicije in pri tem nasilno izzivata štimungo v človeku. Zato ju je Kosovel povezal z »umetnostno komponiranim« (ZD III, 741), s tradicionalnim pojmom kompozicije, medtem ko je bil konstruktivizem povezan s konstruiranjem in s tem z »analizo materije / žive forme« (ZD III, 752), »nasilnim oblikovanjem celic«, kjer je pojem celice uporabljen v enakem smislu kot pri Lisickem, nasilnost pa je treba razumeti kot nasprotje uglajene kompozicije in kot bistveno lastnost konstrukcije.

Pri tem se je Kosovelovo skicozno razmišljanje nanašalo na znana dejstva iz konstruktivističnega gibanja. 1921. leta je namreč nastala že omenjena razprava »Analiza razumevanja konstrukcije in kompozicije in njihova razmejitev«, ki je posebnega pomena za zgodovino pojma konstruktivizem. Grübel je v svojem *Ruskem konstruktivizmu* to temeljno razpravo spregledal. Zato je bila temeljna komponenta konstruktivizma vgrajena v delu, v njegovi usmerjenosti v bodočnost, v imenu katere je bilo možno estetsko in etično prevrednotenje preteklosti in sedanosti. V tem smislu je Kosovel opredelil konstruktivistično zasnovan objekt z natančno sintagmo: s »filozofijo predmeta« (geometrija in fizika) (ZD III, 657), kjer je neevklidska geometrija premagovala fizikalne zakonitosti gravitacije. Nakazali smo že, da je Kosovel morda prav zaradi navedenih razlogov začel namesto pojma konstruktivizem uporabljati pojem konstruktivnost, da bi svojo dejavnost ločil od Černigojeve, slikarsko kompozicijske.

Posebej je treba poudariti, da je Černigoj na razstavi v tržaškem Ljudskem vrtu za svojo konstruktivistično grupo po naporih pogajanjih z upravo pridobil poseben oddelek in tako ustvaril možnost za umetnostni ambient, s tem pa udeležil svojo zahtevo, da naj se nova umetnost ne dogaja več »v galeriji-muzeju in cerkvi« (Delak, »Moderni« 83), pa tudi ne v telovadnici. »Neposreden vzornik za ta korak mu je bil El Lisicki, ki je napravil svoj umetnostni ambient leta 1923« (Krečič 52). Krečič je postavil misel, da je »nekaj teh ambicij imel Černigoj nedvomno tudi že z razstavo leta 1924 v Ljubljani« (Krečič 52), ki naj bi se kazale v sami ureditvi ambience, kar pa po našem mnenju ne drži, saj je šlo tu še za izrazito galerijsko postavitev, na kar je lucidno opozoril že kritik Melihar. Šele s t. i. tržaškim konstruktivističnim ambientom je bilo prvokrat doseženo, »da študije

materialov niso razstavili, ampak so jih pustili na nitkah viseti s stropa. S tem so predmeti izgubili svojo zemeljsko težo ...» (Nürenberg).

Černigojevo zadnje delo, ki je nadaljevalo konstruktivistični spopad z gravitacijo, je bil fotokolaž Teater Masse, objavljen v *Sturmu*, kjer je v chagallovskem in hlebnikovljevskem duhu položil 'lebdečo' zgradbo 'na množico'. Lebdeča, atektonična stavba ni nikakršna »fantastična arhitektura«, ampak le Černigojev konstruktivistični vrhunec. Kosovel bi se zdaj sprivil s prijateljem, saj so končno njegove »hiše vstale«, »kot da velika so platna kvadratna / platna trikotna« (*Int.* 208).

Še več je mogoče reči: Tržaški konstruktivistični ambient (še boljše kabinete) je po našem mnenju pomenil tudi hommage pokojnemu prijatelju Kosovelu, saj je z italijanskim napisom na vhodu v »magični kvadrat« »movimento cos-truttivista«, predvsem z načinom, kako je delil zadnjo besedo, citiral Kosovelovo besedo 'kons' – v slovenščini bi se deljena beseda glasila »kons -truktivizem«. Tudi način, kako so razstavljali tržaški konstruktivisti, je spominjal na Tatlina in Kosovela hkrati. S kocko je citiral enega geometrijskih likov znotraj Spomenika III. Internacionali, pa tudi Kosovelovega »človeka v kvadratu vrat« in »človeka v magičnem kvadratu«. Zato smemo ambient razumeti tudi kot spomin na preminulega prijatelja, ki zdaj ni bil več njegov 'smrtni sovražnik'.

Kljub nekaterim odličnim slikarskim rešitvam je Černigojev 'konstruktivizem' ostajal na ravni intuitivnega, medtem ko bi smeli Stepančičeva dela iz tržaškega konstruktivističnega kabineta označiti z 'intelektualnim konstruktivizmom'. Z njim bi bil verjetno v celoti zadovoljen tudi Kosovel. Morda bi tudi za Černigojeva scenografska prizadevanja rekel, da so končno dobila 'podlago' – leta 1925 so bila še »brez vsake podlage in ideje« (*ZD III*, 540).

Glede na vse povedano pa je prinesel tržaški konstruktivistični ambient tudi svojevrstno rešitev in pomiritev v sporu med suprematisti in konstruktivisti, na kar do danes ni bilo opozorjeno. Bel kvadrat, obešen na nevidne vrvice, je lebdel, levitiral pod stropom in s tem je to Malevičevo delo prvič v zgodovini izstopilo iz konteksta slikarskega dela, obešenega na steno. Če predpostavimo, da je bil poleg treh mobilov tudi lebdeči beli kvadrat Stepančičevo delo, potem to pomeni, da je bil Malevič prav znotraj tržaškega konstruktivističnega ambienta prvič razrešen zgodovinskega bremena, ki mu ga je sicer povsem upravičeno naprtil Tatlin, ko je njegovo delo označil za »vsoto vseh zmot v zgodovini slikarstva.« S tem dejanjem je bilo ikoni modernega slikarstva, Belemu kvadratu na belem ozadju, odvzeto breme slikarske kompozicije in ga postavilo v območje konstrukcije, kar je s teoretsko sintezo suprematizma in konstruktivizma poskušal El Lisicki že leta 1921. Stepančiču je uspelo prebiti mejo med estetiki podrejeno

uokvirjeno 'sliko' in 'konstrukcijo' kot oblikovanjem novega 'prostora' zunaj estetike in zunaj muzejev (Kosovel). Statičnost Malevičevega dela je poslej »rasla v prostor« in se prelevila v gibljivo konstrukcijo. To pa so dejstva, ki tržaški konstruktivistični ambient postavljajo med najpomembnejše dogodke v zgodovinski avantgardi na sploh. Spor, ki se je začel v INHUK-u med Kandinskim in Rodčenkom, se nadaljeval med Kandinskim, Moholy-Nagyem in Gropiusom na Bauhausu in se prenesel tudi na spor Černigoj – Kosovel v Ljubljani, je bil končno razrešen. Willetova teza, da pod črto Dunaj – Budimpešta ni bilo avantgard, je doživela celovit poraz.

Kritik Melihar bi v tržaškem konstruktivističnem ambientu končno lahko 'zaživel' v teh izdelkih (ne pa 'ob njih'), prevzeli bi ga s svojo prostorskostjo in 'gibljivo filozofijo'. Kosovelov »prepih vetrov« iz pesmi Kalejdoskop bi praznino spreminjal v prostor, saj so obiskovalca skozi prostor vodili in ga spodbujali dinamični konstruirani odnosi. Kosovel je napravil sintezo med suprematizmom in konstruktivizmom že v svojem 'metafizičnem materializmu'. Šlo je za pojmovanje narave, ki ni bila več obsovana po človekovem pohlepu. Nastopila je sila vetra namesto strojev! Prepih vetrov! Maschinenkunst – kot naravi sovražno strojno umetnost – je zamenjala Kunstmaschine – umetniški stroj, ki deluje z obnovljivimi viri, z energijo vetra. Tatlinova vizija o rešitvi sveta, udejanjena v Letatlinu, je doživljala temeljno podporo.

Je po vsem povedanem še mogoče trditi, da tem prizadevanjem ne bi bilo mogoče iskati »primere v sočasnem slovenskem umetnostnem snovanju« (Krečič 56)? Odgovor je jasen: iskati jih je treba vsaj že v letu 1924 in 1925 pri Srečku Kosovelu. Krečič imenuje tržaško dogajanje »vrhunec slovenskega konstruktivizma« (Krečič 55). V resnici se je s Kosovelovimi konsi v Ljubljani dve leti prej tak vrhunec dogodil že na polju literature. Ker Krečič tega ni upošteval, je Kosovela označil le za eksperimentatorja, modernista, ekspresionista na nacionalni, cankarjanski poti, ker se (po Krečiču) ni znal otresti patosa velikih tem (gl. Živadinov).

Naša raziskava kaže, da ni bilo tako. Kosovel je »konstruktivno« izkušnjo že leta 1924 in 1925 prenesel na poezijo in o njej 'obveščal' tudi Černigoja. Ta je ujel korak z njim šele leta 1927 v Trstu, ko je ob sodelovanju Stepančiča uveljavil kinetično umetnost kot osnovno obliko dojemanja časa in prostora. Šele tu skulptura ni bila več tridimenzionalna, ampak je z vnosom časa, z gibanjem in ritmom postala štiridimenzionalna. (Rickey 191). Z mobilni in z lebdečim kvadratom so se konstruktivistična prizadevanja pokrila s Kosovelovo zahtevo, da je »vse arhitektura«, da »slikarstva ni več« (ZD III, 715, 718), medtem ko je Černigoj še zmeraj želel revolucionirati s postavitvijo Leninovega kipa, pa so mu to preprečili. V tržaškem konstruktivističnem ambientu bi Kosovel podprl Stepančiča, vsekakor pa bi razstavo obiskal.

LITERATURA

- Černigoj, Avgust. »Grupa konstruktivistov v Trstu.« *Tank* 1½–3 (1927): 88–91.
 ---. »Intervju.« *Opravil Peter Krečič. Sodobnost* 2 (1985): 296–299.
 ---. »Moj pozdrav!« *Tank* 1½–3 (1927): 7.
 ---. »Moje delovanje v Julijski krajini.« *Naš glas* 5–7 (1926): 120.
 ---. »Nekrolog S. Kosovelu.« *Naš glas* 3–4 (1926): 58.
 ---. »Umetniška razstava v Trstu.« *Učiteljski list* 11 (1926).
 ---. »Vzhod in Zahod v umetnosti.« *Učiteljski list* 5 (1926).
 Delak, Ferdo. »Avgust Černigoj.« *Mladina* 1 (1926/27): 20.
 ---. »Moderni oder.« *Mladina* 1 (1926/27): 83.
 Gerlanc, Bogomil. »A. Černigoj o Srečku Kosovelu. Razgovor z Alfonzom Gspanom.« *Literarni list*, priloga revij *Obala, Srečanja, Idrijski razgledi* (1976): 3–4.
 Gropius, Walter. »Manifesto of the Bauhaus.« Frank Whitford. *Bauhaus*. London: Thames and Hudson, 1995. 202.
 Golubović, Vida. »Slovenačka avangarda/ruska avangarda.« *Pojmovnik ruske avangarde* V. Ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1987. 221.
 Grübel, Rainer. *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext*. Wiesbaden: Otto Harasowitz, 1981. (Opera Slavica, Neue Folge 1).
 Han-Mogomedov, S. O. »Pervaja tvorčeskaja organizacija pionerov dizajna – grupa konstruktivistov INHUK-a 1921.« *Hudožestvenniye problemy predmetno-prostranstvennoj sredy* (sbornik). Moskva, 1978. 1–8.
 Hansen-Löve, Aege A. »Faktura, fakturnost.« *Pojmovnik ruske avangarde* I. Ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984. 17.
 Kosovel, Srečko. *Zbrano delo I–III*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1946–1977.
 ---. *Integrali 26'*. Ur. in uvod napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967; 1984 (2. izd.); 1995 (3. izd.).
 Krečič, Peter. *Avgust Černigoj*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1980.
 Lisicki, El. K. *und Pangeometrie. Europa Almanach*. Potsdam, 1925.
 Melihar, Stane. »Nove kulturne smernice.« *Zapiski delavsko kmečke matice*. Ljubljana, 1925. 48.
 Nürnberg, Willi. »An das Bauhaus, Dessau, Pismo na Bauhaus.« *Tank* 3 (1927): 88–89.
 Rickey, George. *Constructivism. Origins and Evolution*. New York, 1995. 18.
 Rojc, Tatjana: *Dragi Srečko = Mon cher ami: Neobjavljena pisma Srečku Kosovelu*. Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 2007.
 Roter Černigoj, Thea. »Ruska nova umetnost.« *Naš glas* (1926): 5–7.
 Schaumann, Gerhard. *Russische Literatur im Überblick*. Leipzig: Philipp Reclam, 1974.
 Vrečko, Janez. »'Gibljava filozofija' prostora in konsi.« *Dialogi* 45.10 (2009): 16–36.
 ---. »Svetlobno-prostorska modulacija konsov in Moholy-Nagy.« *Dialogi* 46. 1–2 (2010): 22–31.
 ---. »Tatlin, Lisicki in Kosovel.« *Primerjalna književnost* 32.1 (2009): 67–84.
 Willet, John. *The New Sobriety 1917–1933. Art and Politics in the Weimar Period*. London: Thames & Hudson, 1978.
 Zadova, Larisa A. *Suche und Experiment: aus der Geschichte der Russischen und Sowjetischen Kunst 1910–1919*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978.
 Zadravec, Franc. *Srečko Kosovel 1904–1926*. Koper: Lipa; Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1986.
 Zamjatin, Jevgenij. *O sintetizmu*. Moskva, 1922.
 Živadinov, Dragan. *Tržaški konstruktivistični ambient*. Ljubljana: Galerija ŠKUC, 2009.

The Formation of Kosovel's Constructivism: A Conflict between Composition and Construction

Keywords: Slovene literature / Slovene art / constructivism / literary avant-garde / Kosovel, Srečko / Černigoj, Avgust / Trieste

Černigoj and Kosovel corresponded from 1923 onwards. For Kosovel, Černigoj's arrival in Ljubljana represented a confrontation with the European avant-garde context and testing of his own, already formed, artistic viewpoints. In addition to his Bauhaus education, the Ljubljana "school" tied to Kosovel was also important to Černigoj; it unveiled the meaning of post-gravitational art to him and in this way ensured a synthesis between suprematism and constructivism in the Trieste Constructivist Ambient.

In Ljubljana, Černigoj was not yet able to combine Malevich's suprematist perception of surface and Tatlin's transparent spatiotemporal construction of space, which Lissitzky had already tried to achieve in 1921. In mid-1925, Kosovel excellently summarized his demands for movement as a synthesis of time and space (he had already written to Černigoj about this in January 1924; ZD III, 535) in his diaries following the principle of "moving philosophy" (ZD III, 651) as well as in a number of his other comments on the "movement principle" and in his conses. At the discourse level, this resulted in a sharp distinction between construction and composition, one of the most important theoretical postulates of the constructivist movement. The concepts of composition and construction are used to elucidate Černigoj's Ljubljana exhibit and the Trieste Constructivist Ambient, which Kosovel conceptually outlined in his poem "Kalejdoskop" (Kaleidoscope) as early as 1924 and 1925, and formulated with the syntagm "metaphysical materialism." Because Černigoj was not willing to change his viewpoints, at least not before he left Ljubljana, the "friendly dispute" between him and Kosovel can only be explained with international avant-garde developments – that is, with two different, conflicting concepts of constructivism. This originated in the fact that at the Bauhaus school Černigoj had two very different teachers (Kandinsky and Moholy-Nagy) and thus even in Ljubljana he continued to be torn between Kandinsky's disengaged aestheticism and Moholy-Nagy's radical spatial constructivism. He supported the views related to composition and abstraction, whereas Kosovel supported leftist views connected with the semantic dominant and construction. This can also be seen in Černigoj's use of the terms "synthesis" and "monumental," which were also used

synonymously by Kandinsky. All of this prevented Černigoj, even in the Trieste Constructivist Ambient, from finally fulfilling Gropius' Bauhaus-idea of a unification of the arts under the primacy of architecture.

In 1927, thanks to Stepančič, the Trieste Constructivist Ambient achieved the goals Kosovel demanded of Černigoj in 1924 and described in his poem "Kalejdoskop." In addition to the mobiles, a white square also floated beneath the ceiling hung by strings; through this, for the first time in history Malevich's work stepped out of the context of a painting hung on the wall, and was thus relieved of the historical burden of a painting composition. From then on, its static nature "grew into space" and turned into a movable construction. These are the facts that place the Trieste Constructivist Ambient among the most important events in the historical avant-garde in general. The dispute that developed at the INHUK between Kandinsky and Rodchenko, and then continued between Kandinsky, Moholy-Nagy, and Gropius at the Bauhaus school, and was also transferred to Černigoj and Kosovel in Ljubljana, was finally resolved. With this, Stepančič managed to break the barrier between the framed "painting" subjected to aesthetics and the "construction" as a formation of new "space" outside aesthetics and museums (Kosovel). This represented a contact with the roots of constructivism, which Kosovel had already achieved through his conceptions in 1924 and 1925.

Maj 2010